

La Renaissance Vénitienne : le siècle d'or (XVI^e siècle)

Le Titien,

2^{ème} partie

« L'Art est plus puissant que la nature » (devise du Titien)

Voici le second chapitre concernant Tiziano Vecellio, dit le Titien. Nous avons vu que ce personnage à la vie extrêmement longue pour son époque, avec une très grande production artistique, va jouer une sorte de « clef de voûte » vénitienne en résonance avec l'Ecole romaine : Titien va découvrir les formes de créations de Michel-Ange, de Raphaël et de Léonard de Vinci. Ces échos tels qu'on peut les découvrir vont nous permettre de voir dans cette seconde partie l'art du portraitiste et sa production d'œuvres religieuses, à travers des choix extrêmement limités, mais assez éloquents dans la caractéristique des sujets représentés.

C'est l'un des artistes les plus influents du XVI^e siècle, qui a introduit ce qu'on appelle « la Haute Renaissance » à Venise et fut le premier peintre à connaître une renommée absolument internationale. Ce personnage va nous permettre de comprendre quel est le rôle de la peinture. Qu'est-ce que peindre ? Il ne s'agit pas simplement de renouveler une forme de représentation, mais d'entrer véritablement dans une pensée et une philosophie de l'Art. Si l'Art se pense, l'Art se dit ; et la dimension de l'expression de cet univers est de rayonner la nature humaine à travers la notion de la raison et de la pensée. Ce que nous appelons communément l'Humanisme, cet art issu de la grande tradition en faisant référence au monde antique, au monde grec, à la tragédie, à cet univers qui fait de la rhétorique l'éloquence du visuel au cœur de la peinture.

« L'Art est plus puissant que la nature » : c'est la devise du Titien. Ce qui veut dire que l'esprit humain maîtrise la création, et par là même essaie de comprendre la nature : cela signifie que la connaissance que nous avons au cœur de cet humanisme, ce sont les sciences qui déterminent le très haut degré d'expression d'une conscience active.

La référence que nous pourrions également faire, c'est de retrouver l'humanisme porté à sa perfection à travers l'œuvre du Titien, quelques échos de la pensée d'Erasme¹ : une liberté de conscience qui permet véritablement de découvrir que l'homme est capable de bien plus que lui-même, et de révéler la nature au-delà du visible.

Autoportrait
Vers 1650

Huile sur toile
96 x 75 cm.

Gemäldegalerie
Berlin



¹ - Erasme né vers 1466 - 1467 à Rotterdam, mort en 1536 à Bâle. Stefan Zweig écrit : « L'homme œuvre pour une chrétienté universelle, en un amour de l'humanité humble, serviable, dévoué ». Quel commentaire !!!

L'art du portrait

Portrait d'homme

Portrait d'homme

1511 ?

Huile sur toile,
133 x 62 cm

National Gallery

Londres.



Ce que nous croyons ordinaire dans la figuration, puisque nous arrivons nettement après la production du Titien dans le cours du temps, et nous avons cette révélation, dans les musées, de pouvoir remonter le temps ; mais ici, au XVI^e siècle, ce n'est pas ordinaire, il y a de la nouveauté ! La manière de représenter et de **figurer** véritablement l'être humain va être de révéler la conscience de la personne au cœur d'une représentation qui enferme la nature même en révélant l'âme de l'individu. Ce n'est pas simplement un portrait, c'est l'âme de l'être qui se révèle à travers l'art du peintre. C'est capter l'âme, capter ce qui anime l'être et qui donne un souffle véritable à « la conscience de l'existence ».

Dans ce portrait qui fait partie de la production de la première décennie du XVI^e siècle, et qui remonte sans doute à l'époque des fresques de l'école du Saint à Padoue, Titien confirme déjà ses qualités de portraitiste. La figure de l'homme qui, selon la tradition,

représenterait Ludovic Arioste, est comprise dans un triangle, une construction dont la base est formée par une sorte de balustrade sur laquelle le protagoniste appuie son bras. Le volume du buste est mis en valeur par le noir du manteau qui entoure la silhouette des épaules et du bras et qui permet de détacher du fond gris-bleu les tons gris de l'habit. On remarque de façon particulière ce réalisme extraordinaire de la manche matelassée. Ce qui fait la richesse de l'œuvre, c'est le chatoiement du tissu. Le regard éprouve une sorte de sensualité à travers la figuration de ce type de représentation.

Le visage, lui, est légèrement en biais et regarde l'observateur. Il nous frappe par son intensité. Nous avons l'impression que ce personnage qui s'est fait peindre nous interroge. Et si je dis fréquemment que l'art est une interrogation sur nous-mêmes, il nous rappelle effectivement à la fois ce que nous sommes et ce que nous vivons.

Titien utilise peu de couleurs dans sa composition. La dimension du noir, bien sûr, un siècle avant le Caravage et ses protagonistes, est véritablement une grande nouveauté. Il n'y a pas de paysage, il n'y a pas de domaine que l'on pourrait entrevoir à travers la perspective de quelque colline, ou quelque sfumato révélant l'influence d'un Léonard de Vinci. Il s'agit ici de se concentrer sur le visage, sur la nature et la noblesse de ce personnage, ce personnage qui dit quelque chose de plus que lui-même. Et le contraste entre les couleurs complémentaires va le caractériser : la collerette légèrement blanche, le froissé de ce tissu matelassé disent quelque chose de plus. Certains ont vu, en bas, sur cette margelle ou balustrade, la lettre T, et à droite un V : Tiziano Vecellio.

Nous avons effectivement ici quelqu'un qui rappelle ce personnage qu'était le Titien : un homme de relations, de prestige et de conscience.

Portrait d' Isabelle d' Este

1536

Huile sur toile.
102 x 64 cm.

Vienne.



Portrait d'Isabelle d'Este

« La Grande Dame », tel était son surnom, de la grande famille d'Este-Gonzague, qui va se révéler une femme de lettres, d'une très grande intelligence, et une femme de pouvoir ; Marquise de Mantoue, extraordinaire figure de la Renaissance, véritable inspiratrice des collections des Gonzague. Isabelle s'était montrée particulièrement sensible à l'art du portrait, depuis qu'à l'époque elle avait obtenu un envoi à Mantoue d'un portrait du Titien.

C'est ainsi qu'elle demanda à Titien de réinventer le portrait : il s'agit de montrer une femme dans la noblesse de son rang, ce qui est associé à la qualité du tissu. Ce que nous pourrions appeler la notion du rôle de « la mode du vêtement » : le rôle du vêtement pour situer le rang social de l'individu.

Le portrait des mains du Titien a été loué par Isabelle d'Este, parce qu'à travers cette couronne de construction et cette coiffe, nous voyons quelque chose qui la fait renvoyer à la dimension de Flore. C'est pour cela qu'elle aura le surnom de « la Flore des Arts ».

Et Titien, ici, met en scène quelque chose d'assez original : ces fourrures, hermines, cette puissance du dégradé de couleurs, et la densité du visage, tout se dit dans un regard. Tout cela accentué, bien sûr, par le fond noir.

« *La Bella* »

« La Belle ».

1536 – 1538 cm.

Palais Pitti.

Florence.



« *La Bella* », tel est le nom de ce tableau dont on ne connaît pas avec certitude le nom de la femme représentée ici. Jusqu'au début des années 1530, l'idéal de beauté féminine de Titien est celui d'une jeune fille à la fois robuste et douce, telle qu'on les aimait à l'époque : à la poitrine et aux hanches particulièrement généreuses, au teint rosé, aux grands yeux bleus, et aux longs cheveux blond cendré tendant au roux – ce qu'on appellera communément le fameux « blond vénitien ».

Telles sont les caractéristiques du modèle ayant posé pour les différentes « Vénus » et « Madeleine » de cette période. Ainsi que pour un tableau que nous avons abordé la fois précédente : « l'Amour sacré et l'Amour profane ».

Ce nouveau modèle qui, dans l'imaginaire du XIX^e siècle, deviendra « la Bella », posera ensuite pour la Vénus d'Urbino. L'expressivité ici est plus forte, le maintien plus grave, les yeux sombres en forme d'amandes et des cheveux châtain clair. Citée en 1536 dans une lettre de Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbino, comme « le portrait d'une dame portant un vêtement vert ». Ce « vert » est bleu !!! Donc il y a un questionnement concernant l'acquisition. Un autre tableau a-t-il été perdu ? Nous n'en savons rien. Y avait-il une paire de tableaux ? Mystère !

Mais nous avons ici quelque chose : ces tableaux ont un rôle social, voire politique. Ils définissent la notion et le prestige de mariages organisés entre les différentes familles, duchés ou petits royaumes de l'Europe. Le portrait devient un portrait de l'élégance, mais également un argument pour les mariages : on présentait des portraits aux futurs époux pour qu'ils choisissent leur future épouse.

Portrait de
Ranuccio Farnese.

1542.

Huile sur toile,
87,7 x 73,6 cm.

National Gallery of Art.

Washington.



Portrait de Ranuccio Farnese (1542)

Ranuccio Farnese, né en 1530, mort en 1565, est associé à la famille du Pape Paul III. Il appartenait à l'une des plus influentes familles d'Italie, les Farnèse. Songez au fameux palais Farnèse, ambassade de France auprès de l'Etat italien, à Rome.

Ce portrait fut peint en 1542, alors qu'il occupait déjà le poste privilégié de Prieur de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, dont on voit effectivement la croix. Titien peignit la même année l'infante Clarissa Strozzi. Les deux œuvres révèlent la même et chaleureuse attirance qu'il peut y avoir entre la jeunesse et le pouvoir. Il est bien trop jeune, cet enfant ! Il évoque l'intense contradiction qu'il peut y avoir entre le monde de l'enfance et les responsabilités de l'adulte qui attend ce jeune modèle.

En cette vision de la jeunesse, Titien reproduit la réalité du jeune garçon telle qu'elle est. Et cette appartenance est importante : tracer l'intime réalité à travers la fraîcheur de la peau, les yeux qui reflètent la lumière, ce regard timide qui est peut-être dépassé par son statut.

Comment découvrir à travers une œuvre d'art quelque chose qui relève, sans tomber dans des excès, d'une psychologie du personnage ? Cet enfant ou cet adolescent timide évite notre regard. Il n'a pas l'arrogance du premier portrait que nous avons vu, et de l'homme adulte. Il a un visage d'adolescent, mais il garde cependant l'innocence de l'enfant, contrastant fortement avec ce grand manteau et l'attirail militaire qui alourdissent son corps. Symbole militaire, la Croix des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, appelés communément Chevaliers de Malte. La Croix de Malte est l'emblème de ces Chevaliers protecteurs des Lieux Saints et des pèlerins.

Cette figure et ce visage sont associés à la tunique, élément central de ce merveilleux portrait, l'éclatante tunique en satin rouge et or, contrastant avec le teint rosé du visage. Le tissu est somptueux. Il étincelle et vibre dans la lumière qui tombe sur la poitrine du garçon, semblable au plumage d'un oiseau. Le rouge pâlisant peut laisser la place à l'or et à l'argent du pouvoir. On a donné à la couleur le sens du visage et de la nature même de cet enfant : le costume dit la personne, à la fois ce qu'elle est, ce qu'elle peut devenir et ce qu'elle est appelée à être.

L'enfant vulnérable, fragile, est symbolisé par les nombreuses petites touches écarlates qui, ajoutées aux armes, montrent que la guerre n'est plus un jeu. On voit à sa gauche cette fameuse épée, cette rapière, et il tient dans la main droite des gants. La symbolique des gants, c'est de définir le lien de « la main couverte », la main qui engage la promesse d'un avenir, donc la promesse de ce pouvoir : ce qui est droit, d'une main droite dégantée, qui définit l'homme d'honneur qu'il doit être, l'homme de parole.

Dans le bas de cette peinture, nous avons cette dimension de la force et de la présence. Nous voyons aussi un autre détail qui n'est pas anecdotique, puisque ce sera un des éléments majeurs durant la période du XVI^e siècle, dans l'art du costume, en particulier avec les attributs de la virilité : la braguette, très protubérante. C'est le symbole de la descendance potentielle,

beaucoup d'espoirs reposant sur les héritiers mâles, et sur ce garçon aîné de la famille des Farnèse.

Nous voyons effectivement que ce remarquable portrait, datant de la maturité du Titien, révèle un très haut niveau d'interprétation : il y a l'esprit, la conscience de l'être. Il ne s'intéresse plus seulement à la technique, mais à la manière de penser l'image et de donner à penser ce qui est figuré.

Cette richesse est fondamentale, dans cette conscience où l'art du portrait ne se limite pas simplement à rendre compte d'un individu, mais veut dire ce qu'il est dans sa nature et dans sa conscience. Cette œuvre, donc, ce portrait de Ranuccio Farnese, montre ce très jeune homme radieux avec ses habits de cour. Une croix d'argent brille sur sa poitrine au-dessus du poignard ou de la rapière, mais l'aspect héraldique et guerrier reste dans l'ombre.

Si l'art est pensé, la construction du tableau se définit par une manière d'agencer et d'organiser le portrait en tant que tel. L'attente qui se lit sur le visage encore enfantin rayonne d'innocence, mais nous admirons déjà la noblesse de la personne. La perception du Titien est presque effrayante dans son réalisme. Il parvient véritablement à nous montrer avec une technique superbe l'extrême vulnérabilité du personnage tout en réalisant une peinture extraordinairement belle.

Portrait d' homme,
dit « l' homme aux
yeux glauques ».

ou « Le Jeune anglais ».

Huile sur toile,
111 x 93 cm.

Palais Pitti.

Florence.



Portrait d'homme dit « ***l'Homme aux yeux glauques*** »

ou « ***le Jeune Anglais*** »

Cet autre personnage : « ***l'Homme aux yeux glauques*** » ou « ***le Jeune Anglais*** » - aujourd'hui on préfère l'appeler « Jeune Anglais », pourquoi ? on l'ignore : simplement à cause des yeux bleus et des reflets blancs-roux de la barbe. Mais cela veut dire que c'est certainement un personnage qui a un rôle « diplomatique ». On peut penser qu'il s'agit ici d'un entremetteur anglais travaillant pour la cour royale d'Angleterre et la cité de Venise, où les Anglais avaient « un comptoir » et une banque. Et l'on sait par plusieurs écrits que le Titien fréquentait ces différents banquiers. Etant très attaché à sa fortune personnelle, le Titien plaçait de l'argent dans différentes banques et différentes compagnies : il en plaçait chez les Florentins comme chez les Génois, ennemis entre eux (mais on ne sait jamais ce qui peut arriver), prévoyant et récoltant cette dimension.

C'est une commande : la représentation de la chaîne d'or représente un personnage associé à différentes fonctions qui sont peut-être celles de la banque, du commerce, et de la diplomatie. Je vous rappelle que Rubens est autant peintre que diplomate.

La manière de voir, en peinture, permet de découvrir véritablement une sorte de vision idéale. Pour le Titien, il suffit de mettre en évidence ce petit détail qui m'a toujours surpris, c'est l'ombre portée sur le mur. Comme l'a dit Daniel Arasse, cette ombre portée n'est que le reflet de la mémoire du temps, que la jeunesse est une réalité bien brève, et que ce temps passé conduit forcément à la dépendance à la fois d'une obscurité qui, ici, n'est pas dans le fond, dans l'arrière-plan, mais qui le revêt de ce noir qui dit la solennité de la responsabilité du pouvoir de ce personnage. Le noir étant effectivement à la fois une couleur associée à une dimension spirituelle, sorte d'attente de lumière, mais aussi à un pouvoir lié au monde de la finance ou du droit, le monde des « profondeurs »...

Détail :



La densité expressive du regard, conscience éloquente de la force de ce personnage, met bien en scène effectivement la densité vibrante de celui qui est immobile, mais qui semble être tellement vivant !

Portrait de Pietro Bembo :

Portrait de Pietro Bembo

Vers 1540.

Huile sur toile.

94,5 x 76,5 cm.

National Gallery of Art.
Washington.



Le sujet, ici, c'est la couleur. On pourrait presque dire que le personnage arrive en complément de la couleur. Pietro Bembo (1470-1545)

est un cardinal : on le reconnaît facilement avec les habits de sa charge cardinalice qui est le rouge. Il est un ami personnel du Titien. C'est un écrivain, poète, bibliothécaire, mais aussi traducteur, historien ; il appartient au grand mouvement des rhéteurs et des humanistes de la Renaissance.

Ici, Titien va peindre le pouvoir et l'importance accordée à cette couleur, ce rouge quasiment impérial des cardinaux. Les cardinaux sont habillés en rouge parce qu'ils doivent servir le Pape et l'Eglise jusqu'à la mort, jusqu'au martyre.

Titien peint à plusieurs reprises ce qu'est pour lui cet ami qui a pu accéder à des charges extrêmement importantes au sein de la cour pontificale. Cet exemplaire autrefois à Rome, dans la collection Barberini, maintenant conservé à Washington, est généralement considéré comme celui mentionné dans une lettre du cardinal en date du 30 mars 1540.

Les rapports entre le peintre et l'influent cardinal poète, ainsi que leur estime réciproque, remontaient au début du siècle, époque où le cardinal Bembo était la figure majeure du milieu fort cultivé qui se réunissait à Asolo autour de Catherine Cornaro. Ses œuvres poétiques et ses dialogues amoureux, publiés sous le titre « Gli Asolani » (= « les Amours d'Asolo », Asolo étant une petite cité en Vénétie), sont souvent mentionnés au titre de « fonds lyriques » et de « lectures iconographiques », de ce monde « imagier », de la nature et de l'âme..

Le cardinal Bembo a bien connu Giorgione, et le souvenir de Giorgione à travers ses poétiques, de la nature qu'il transpose sur les personnes – et effectivement, à travers la représentation de « la Tempête » (ou « l'Orage), nous permet d'observer véritablement que c'est un poète lyrique. Nous sommes au XVI^e siècle : en France, ce sont les poètes de la Pléiade. Il y a donc des résonances, et Joachim du Bellay reste des années à Rome avec son oncle qui lui aussi est cardinal. Vous voyez comment les choses se passent avec ces différents modes de relations, d'influences et d'échanges littéraires.

Ce qui prédomine, c'est ce rouge, le chatolement du rouge. Ce qui va intensifier le visage ascétique du cardinal. Et la force et la puissance de ce regard disent à la fois la manière de penser, l'austérité, mais aussi la

douceur de sa poésie. Ses poèmes sont charmants, d'une sensualité assez curieuse pour un cardinal...

Ce qui est étonnant, c'est cette manière de voir, d'entrer dans cette poésie du cardinal, de donner à cet homme l'intelligence du verbe et la qualité de ses relations, de ce rouge pourpre, de ce rouge chatoyant, de ce vermillon dont l'éloquence dit véritablement cette puissance de concentration qui montre la force de la personne et l'identité même qui est accentuée par le fond noir.

Portrait de l'Arétin
1545.

Huile sur toile.
108 x 76 cm.

Palais Pitti

Florence.



L'Arétin

Emergence toujours attentive, conscience toujours en éveil, voici l'Arétin. Il a de bons côtés et d'autres un peu plus délicats...

C'est un orateur, un poète, un personnage totalement extraverti, qui pour lequel il n'y a de génie que dans la manière de savoir se présenter au monde. Lorsqu'il entrait dans une cour, quelle qu'elle soit, il fallait qu'on le remarque. Il était de fort grande stature et il présentait bien. Ici, nous avons la représentation du pouvoir de l'esprit, mais aussi un homme qui manipulait les consciences. Avec une forte ambiguïté de sa personnalité.

La longue amitié entre l'Arétin et le Titien est jalonnée par de nombreuses lettres envoyées par le polygraphe toscan. De nombreux

portraits ont été faits, dont celui-ci est certainement le plus connu, également le plus beau.

Il est vêtu, comme on disait à l'époque, « en robe de chambre », d'un vêtement d'intérieur. L'Arétin était attentif à son aspect physique et ne dissimulait guère une certaine fatuité. Le nombre élevé de ses portraits de la main du Titien disent également l'orgueil qu'il avait à mettre en scène sa personne avec une certaine « théâtralisation ».

En effet, dans certains cas, l'homme de lettres envoyait son effigie à des princes : c'était sa carte de visite. Il envoyait ces tableaux afin de demander à recevoir des lettres de change pour aller s'entretenir et passer plusieurs semaines dans une cour des différentes cités italiennes ou européennes, pour éveiller cette aristocratie à découvrir les richesses de l'esprit.

C'est le modèle des courtisans, le satin et les velours, du brocard : n'oublions jamais que Venise est la cité des tissus. Cette cité des tissus, des tisserands, mise en scène par Titien pour honorer ses commanditaires et l'orgueil illusoire des apparences.

Portrait du doge
Andrea Gritti.

1546 – 1548.
Huile sur toile.

133,6 x 103,2 cm.

National Gallery of Art

Washington.



Portrait du Doge Andrea Gritti

Elu Doge en 1523 et mort en 1538, après quinze années d'un pouvoir exercé d'une main de fer. Main de fer, regard ô combien puissant, Andrea

Gritti est l'une des figures majeures de l'histoire de Venise au XVI^e siècle. C'est à lui que l'on doit notamment cette évolution de l'architecture de la République de Saint-Marc, par le classicisme qui va constituer la spécificité de la restauration du Palais des Doges : du grand escalier d'Hercule, jusqu'à l'intérieur du Palais des Doges. Le pouvoir se vit au cœur des arts.

Ce Doge que l'on voit en costume d'apparat : Titien ici s'emploie à identifier la personnalité, la détermination et la volonté tenace du Doge. L'expression du regard, la densité donnée aux arcades sourcilières et ce regard extrêmement profond, quasiment ténébreux, met en évidence le sens du pouvoir.

Avec ces touches picturales à la fois délicates et granuleuses, ce portrait a été réalisé quelques années après la mort du Doge, c'est une commande de la famille Gritti. Remarquez la technique du peintre : ici, le velours n'est pas du tout lissé. On sent véritablement la matière et la densité de ce qu'on appelle « la cape », « la cappa » de ce brocard. Ici on suggère plus qu'on ne définit avec précision. Et la touche commence à s'altérer légèrement dans les représentations que nous pouvons avoir des portraits du Titien. Mais la concentration à travers le regard dit bien cette détermination à faire des portraits qui seront psychologiques : nous avons ainsi de véritables portraits de l'expression de l'âme...

Portrait du pape Paul III
avec ses neveux.

1546 x 1547 cm.

Huile sur toile,
210 x 174 cm.

Musée Nazionale di
Capodimonte.



Portrait du Pape Paul III² avec ses neveux

L'Arétin, qui avait le sens des formules, dit en parlant du Titien, son cher ami : « il a le sens des choses dans son pinceau ».

Nous savons que lorsque Titien peint des personnages dans la richesse et la pompe de leurs vêtements, ce n'est pas simplement l'aspect physique ou même psychologique qu'il essaie de saisir, mais aussi l'appartenance sociale, de définir le tempérament, l'ensemble de la personnalité, bref tout ce qui rend unique et vivant un être humain. L'identité spécifique de l'être humain.

Titien se révèle un très grand portraitiste de la société de son époque grâce à sa capacité de saisir le caractère idéal de ses modèles, fournissant un témoignage véridique et quelquefois impitoyable de la réalité spirituelle et de la nature humaine. Comme dans le cas de ce portrait du Pape Paul III avec ses neveux qui, par son sens critique et la profondeur de l'enquête psychologique, constitue un extraordinaire document humain et politique qui ne peut être comparé qu'à la représentation cruelle et ironique de la Famille de Charles IV d'Espagne par Francesco Goya.

Paul III est assis entre ses deux neveux : Alexandre, à gauche, et Octave, dans un climat de drame quasiment shakespearien. Si l'on veut mettre en pendant deux personnages, on pourrait associer le Titien et Shakespeare. L'œuvre devient à la fois un témoignage et un document, avec la notion politique du pouvoir que l'on donnait aux neveux des Papes, qu'on appelait le népotisme. Rester en famille pour partager le pouvoir et les ressources « financières ».

Si le tableau est si efficace, c'est grâce à sa composition, à ses lignes et à sa dynamique. A droite, l'inclinaison du corps totale : on a l'impression qu'il va demander encore quelque privilège. Derrière, il y a le cardinal qui nous regarde. Et nous avons ce pauvre Pape, qui ne fait pas aussi vieillard que ça, car il est resté très lucide et très habile jusqu'à la fin de ses jours. Et il avait un grand art de la diplomatie.

Il est étonnant qu'une image apparemment immobile réussisse à saisir avec une telle puissance cette tranche de vie. C'est une scène de théâtre que

² - Né en 1468, élu Pape en 1534, mort en 1549.

ce vieux Pape recevant ses neveux. Et si le tableau semble aussi efficace, c'est grâce à sa composition avec le rythme des lignes et le mouvement ascendant et descendant des figures ; grâce aussi à l'attitude des personnages : celle du Pape âgé mais encore indomptable, celle faussement cérémonieuse de son neveu (il y a du Iago quelque part !) et à la lumière qui semble révéler les neveux comme s'ils sortaient de l'ombre, derrière le rideau.

Titien applique de larges touches qui semblent liquéfier la couleur ; les figures et les décors annulant la matière pour fouiller au plus profond des personnages, allant jusqu'aux sources mêmes des sentiments. Le fait que le costume d'Octave, à droite, ne soit pas tellement défini : il y a un brouillage de la matière par touches. Il faut savoir qu'à la fin de sa vie, Titien mettait les doigts pour peindre, pour donner à la peinture une texture de modelage.

La référence, modèle de ces portraits :

Raphaël

Portrait du pape Léon X
avec ses neveux cardinaux.

1518 – 1519.

Huile sur toile 154 x 119 cm.

Galerie des Offices.
Florence.



Raphaël : *Portrait de Léon X*

Ici, avec le Pape et deux cardinaux, on présente quelque chose d'un pouvoir associé, puisque les têtes sont au même niveau.



Ici (**tableau du Titien**), c'est un pouvoir de déférence et du jeu des courtisans.

Portrait de l'empereur
Charles Quint
avec son chien.

1532 – 1533

Huile sur toile.

192 x 111 cm.
Musée du Prado.

Madrid.



Portrait de l'empereur Charles Quint avec son chien

Les portraits d'empereur, c'est le grand pouvoir ! Il faut savoir que le Titien a eu de très grandes commandes de la cour d'Espagne.

Nous savons que les membres de la dynastie des Habsbourg avaient un faciès assez curieux, singulièrement proéminent au niveau du menton (prognathisme). Ici, nous avons une sorte de facilité d'échange. Souvenez-vous de la légende lorsque Titien, peignant le portrait de Charles Quint, aurait échappé son pinceau et Charles Quint l'aurait ramassé (cf. cours précédent). Une pure légende. Mais là, c'est : comment peindre le pouvoir ? peindre ce pouvoir associé à la fidélité de ce qui est considéré comme l'un de ses meilleurs amis, son chien ?

Portrait de Charles Quint
à la bataille de Mühlberg

1548

Huile sur toile,
332 x 279 cm.

Musée du Prado
Madrid.



Portrait de Charles Quint à la bataille de Mühlberg

Un cavalier qui fait mémoire de Marc Aurèle. La statue sur le Capitole n'a jamais été détruite parce qu'on croyait qu'elle représentait Constantin. Ici, ce personnage, Charles Quint, est un homme qui fait la guerre, au nom de sa foi : l'image reproduite est associée au cheval et à l'homme qui est sur le Capitole. L'homme de pouvoir doit penser comment exercer son pouvoir, une image de l'orgueil et de la vanité de la royauté.

Nous avons donc, à travers ce type de figuration, non pas simplement un portrait de guerre, mais bien davantage un portrait qui s'enracine dans la manière de légitimer le pouvoir issu de la famille des Habsbourg,

dépositaires du Saint Empire Romain Germanique ; celui-ci étant l'héritier de l'Empire Romain Constantinien.

Ici, c'est le sens politique qui est figuré à travers ce cavalier.

Portrait de Philippe II

1545 – 1546.

Huile sur toile, 193 x 111 cm.

Le Prado
Madrid.



Le portrait de Philippe II

Toujours cette dimension à la fois du pouvoir, de la conscience de celui qui l'exerce, et de l'homme de guerre. La majesté n'est pas simplement au cœur d'une cuirasse, de ce pouvoir guerroyant, conquérant, mais nous savons effectivement à travers l'histoire que les relations, par exemple, entre la France et Charles Quint n'étaient pas des meilleures... Après la bataille de Pavie, François 1^{er} est resté de nombreux mois prisonnier de Charles Quint. De cette relation difficile, nous savons que lorsque François 1^{er} revient en France, il va trouver dans le modèle de l'Italie l'inspiratrice du Louvre, avec l'architecte Lescot³. On va renouveler la dimension du pouvoir : François 1^{er} va prendre les modèles architecturaux italiens, et on va voir Charles Quint et Philippe II, à travers l'architecture de l'Escorial, prendre d'autres modèles, ce palais étant conçu comme une grille en référence au martyr de saint Laurent.

³ - Pierre Lescot (1515-1578), qui va initier l'architecture classique « à la française », notamment en restaurant la façade du palais du Louvre.

La manière de donner à voir vient d'un très haut degré de conscience. Et s'il peint de tels personnages, c'est qu'ils sont associés, au même niveau que l'Art, à un pouvoir de figurer et de pérenniser l'autorité royale. Donner à voir celui qui règne.

Détail :



Là aussi, tout se révèle. Le génie d'une pupille dit l'homme qui détient en main le monde. Et celui qui rend compte, qui redonne cette force-là, c'est l'artiste, le peintre qui devient véritablement un demiurge.

Les œuvres religieuses du Titien

***Noli me tangere* (1508)**

Cette toile révèle l'influence de Giorgione à travers le paysage : la manière de concevoir le paysage, pastorale baignant dans une atmosphère profonde qui enveloppe les personnages. Nous sommes ici dans ce que j'appellerai « une influence bellinienne ». Je vous rappelle que le Titien a été grandement influencé par Giovanni Bellini ainsi que par Giorgione, auprès duquel il a travaillé.

Ce tableau, à travers ces figurations, cet allongement des figures, illustre l'épisode de l'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine. Celle-ci est à genoux et cherche à le toucher. Son mouvement est interrompu par le geste du Christ qui l'arrête en serrant élégamment contre lui son manteau blanc, le linceul : la distance se fait à partir du linceul, symbole de la mort.

Noli me tangere

Vers 1508

Huile sur toile, 107 x 90 cm.

National Gallery.
Londres.



L'ampleur du paysage qui est à la fois décor, mais aussi protagoniste, n'empêche pas l'artiste d'approfondir la psychologie et les sentiments des personnages, dans le jeu entrecroisé de leurs regards et de leurs gestes. Jésus recule en arquant son corps ; Madeleine, tendue vers lui, reste bloquée dans son geste, comme paralysée d'étonnement. On lit ses sentiments dans son expression profondément pathétique au moment où elle reconnaît Jésus.

Les deux figures sont comprises dans un triangle, sur lequel insiste l'axe de l'arbre derrière elles, le triangle étant la figuration du Divin. Le tableau est organisé en une succession de plans : au premier, se trouvent les figures des deux protagonistes, au deuxième, l'arbre formant rideau et passage. Jésus tient dans sa main gauche une bêche (Madeleine le prenant pour le jardinier), l'arbre est le souvenir originel d'Adam et Eve, et le signe d'un Salut : cf. l'arbre de la Croix, signe de la Résurrection.

La colline, sur la droite, avec le groupe de maisons, est le dernier paysage qui s'enfonce dans un bleu atmosphérique, sous un ciel légèrement nuageux.

Ici, le Titien reprend la conception du paysage protagoniste de Giorgione, un paysage parlant, un paysage qui dit aussi quelque chose de la nature humaine, un paysage rempli de significations philosophiques et métaphysiques. Il se concentre en outre sur la recherche du dynamisme, du rendu plastique des pauses, des figures et de la définition de leurs volumes.

Et ce qui est éclatant, c'est la couleur. L'homme de la couleur dit la couleur ! La couleur, effectivement, d'un bleu céleste, le linceul qui laisse entreparaître cette coloration dégradée, et le rouge de la mort dont est revêtue Marie-Madeleine, à la fois de cette mort qui devient amour et Vie.

Les figures centrales ressortent sur les tons de terre et de vert du paysage, dans ce rapport entre le blanc lumineux bleuté et le rouge, de cette chemise et de ce voile, de ce bleu violet avec le rouge chaud de l'habit où il reste quelque chose d'un sang versé.



La Mise au tombeau. Vers 1525. huile sur toile. 148 x 212 cm. Musée du Louvre. Paris.

La Mise au tombeau, du Titien (1525)

Dès le début de sa carrière, le Titien a toujours réalisé des peintures religieuses, pour différents commanditaires, des princes ou des prélats, des congrégations religieuses ou pour des familles.

Cette *Mise au tombeau* a été peinte pour la famille des Gonzague en 1525, tout en s'inspirant de

la *Déposition Baglioni* de Raphaël (1507)

Raphaël

Déposition
Baglioni

1507

Galerie Borghèse



Cette *Déposition* se trouve à la villa Borghèse. C'est une pesanteur, mais aussi une attirance, une dynamique, une force de courbes entrelacées à travers la tension de ceux qui portent le corps du Christ. Et ce Portement nous dit bien l'émotion intensifiée par la succession du rapport et des courbes avec les groupements de femmes. Nous voyons Marie-Madeleine qui se précipite et qui tient la main et l'épaule du Christ, et nous voyons, derrière, la Vierge s'évanouissant.

Le Caravage : *Mise au tombeau* (1604)

Le Caravage

Mise au tombeau

1602 – 1604

Pinacothèque du Vatican.



D'autres thèmes, en éventail : vous avez un déclinement des formes à travers l'abaissement. Et cet abaissement nous permet de comprendre qu'il y a un enfouissement dans la mort, et une densité d'émotion extrêmement forte, jusqu'à cet autoportrait du Caravage qui porte les jambes du Christ.



La Mise au tombeau, vers 1525. Huile sur toile, 125 x 148 cm. Musée du Louvre.

La Mise au tombeau, du Titien (1525)

La manière de rendre compte de ce sujet est, pour le Titien, légèrement autre, entre deux œuvres emblématiques, celle de Raphaël et celle du Caravage : nous sommes effectivement dans le premier tiers du XVI^e siècle (presque un siècle d'écart).

Le tombeau est masqué par les corps. Le corps abandonné du Christ dans un rythme enveloppant, un rythme souligné par le jeu des bras : le bras en traction du premier porteur, le bras replié du deuxième soutenant le bras droit de Jésus, le contraste des tonalités des deux mains : celle du porteur et celle du Christ abandonné dans la précédente, montre avec quel soin Titien traite chaque élément du détail. La manche sombre du dernier porteur, le bras gauche relâché du Christ, ces accords de couleur scandent le rythme, la composition des figures qui se succèdent de gauche à droite dans un jeu savant d'associations et de contrastes. La pesanteur d'un corps dit le poids de la mort.

Le bleu clair du manteau de la Vierge, le jaune ocre de l'habit de Madeleine, le vert, le rouge, l'orange des porteurs, enfin la pâleur du Christ, de ce corps dans la blancheur des plis du suaire, toutes ces couleurs ressortent dans une lumière crépusculaire. Et la densité du ciel obscur : la nature participe, et dit le déclin de la vie, communie avec la mort du Christ... La nuit qui attend l'aurore de la Résurrection..

En découvrant le visage et la figure de Marie-Madeleine et de Marie, séparées du groupe des porteurs soutenant le corps de Jésus dans son linceul blanc, nous avons ici quelque chose de fort qui unit deux femmes aimantes et aimées. On peut lire dans les détails de leur visage, le profil de la Vierge et le visage de trois-quarts de Marie-Madeleine, la diversité et la profondeur de leurs sentiments : la douleur désormais résignée de la mère, et le désespoir presque révolté de Marie-Madeleine.

Le Couronnement
d'épines.

Huile sur toile,
220 x 182 cm.

Alte Pinakothek.
Munich



Le Couronnement d'épines (Alte Pinakothek, Munich)

Ici, c'est une véritable dramaturgie, et la matière avec laquelle il peint, qui est l'huile, dit quelque chose de la douleur d'un corps défiguré.

Il peint à la brosse, il peint rapidement, par couches successives, comme une sorte de tamis d'une figuration qui engage la composition. Cette œuvre, à travers la croisée de ces bâtons, de cette bastonnade, l'horreur de ces personnages, dit un drame qui entre dans l'innommable de la douleur et de la souffrance.

La manière de peindre du Titien âgé révèle quelque chose du sujet et du ressenti du thème figuré. C'est une véritable méditation sur la douleur et la mort.

La Pietà

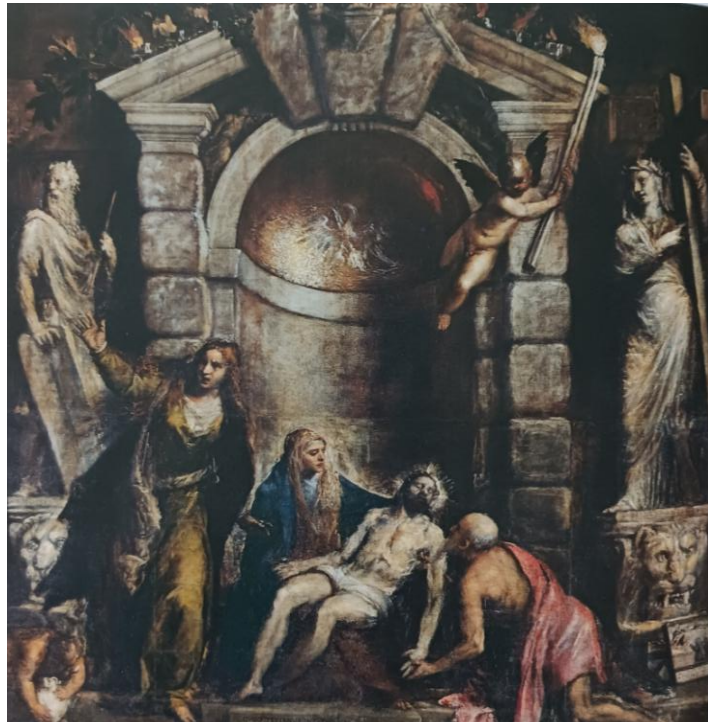
Pieta

1570 – 1575.

378 x 347 cm.

Galerie
de l' Académie.

Venise.



Nous sommes à la fin de la vie du Titien. Sa vieillesse est caractérisée par une vitalité qui fait penser à un Michel-Ange qui aurait conquis la sérénité et l'universalité d'un Raphaël. Titien, en quelque sorte, rassemble ces deux protagonistes de l'Ecole romaine.

La production de ce vieux Titien se colore lourdement des lumières du drame, une tragédie qui plonge ses racines dans une véritable interrogation, cette interrogation sur les origines et le sens même de la vie.

Sa dernière version du *Couronnement d'épines* et surtout son impressionnante *Pietà*, telle que nous la voyons ici, deviennent pur pathos, pure émotion. Nous sommes effectivement, à travers l'œuvre du Titien, appelés à découvrir, dans *la Pietà*, une œuvre qui est inachevée et qui nous renvoie à sa destination finale : celle d'être placée comme retable sur son propre tombeau.

La grande abside qui délimite la scène sacrée est un hommage à son ancien maître Giovanni Bellini : les fameux « chœurs » des Corporations avec les retables, de forme concave et appareillage à bossages (pierres en saillie). Elle est aussi un hommage à Michel-Ange, avec son groupe de personnages et ses statues de gauche et de droite (cf. le tombeau de Jules II à Rome). A gauche, vous avez Moïse, avec les Tables de la Loi, et à droite, la Foi, allégorie représentée avec la Croix.

Les personnages sont distribués le long d'une diagonale transversale, que l'on voit bien dans la partie inférieure, avec la représentation de saint Jérôme, celui qui sera le traducteur de la Septante, le texte de la Bible, en « langue vulgaire » de son époque, en Vulgate, c'est-à-dire en latin.

Détail :



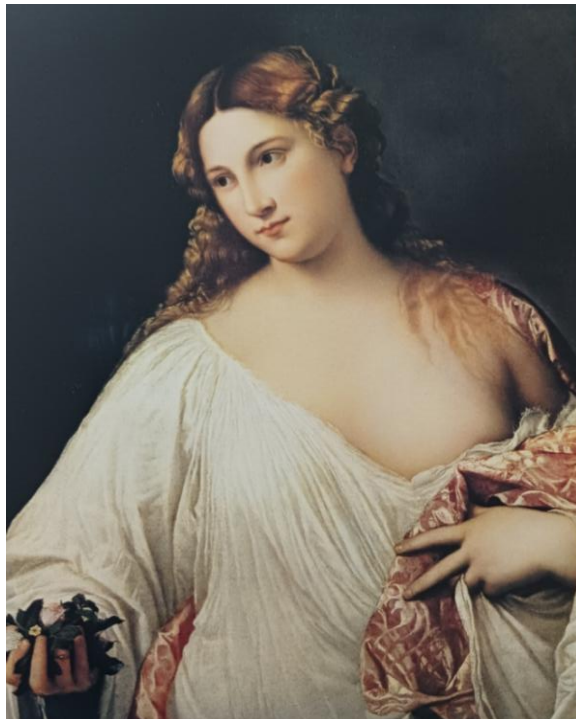
Si nous faisons une lecture interprétative de cette œuvre, à gauche nous avons Marie-Madeleine, la Pietà avec Marie et le Christ, et nicodème a les traits de saint Jérôme (traducteur de la Bible, du grec en latin : la Vulgate). Celui-ci traduit le texte, c'est-à-dire qu'il nous renvoie à la réalité d'un événement à partir de l'écrit : nous ne savons ce qui s'est passé qu'à travers le témoignage des apôtres et de l'écriture. Saint Jérôme devient le médiateur, et à ce titre-là le Titien va être aussi, en quelque sorte, un saint Jérôme : traduire par l'image un événement pour entrer dans le sensible et dans l'émotion participative de l'importance accordée à la mort qui révèle la Vie.

La tonalité de base est l'ocre, avec de fortes ombres brunes et rougeâtres. Elles s'accordent avec le vert olivâtre de l'habit de la Madeleine, le bleu du manteau de la Madone et l'orange du manteau de saint Jérôme.

On est particulièrement frappé par le corps abandonné du Christ, ce corps où, à travers la matière, on a vraiment l'impression qu'il est cadavérique. La manière de peindre fortement grossière du Titien, au premier abord, dit quelque chose de la décomposition. Ce qui est absolument novateur.

Nous savons aussi que la construction, avec ses larges touches chargées d'une huile dense et pâle, est une grande nouveauté apportée par le Titien : il laisse voir par touches, c'est-à-dire qu'il peint par superposition de matières, et il peint jusqu'à gratter la matière. On a retrouvé des morceaux de pinceaux, et même des morceaux d'ongles du Titien, révélés par des études récentes : il a effectivement gratté, à la fin de sa vie. Avec l'âge, son acuité avait fortement diminué, ce qui explique aussi ce rendu « flou ». Et à travers ce troublement de la matière, il y a le troublement de l'exercice de ce travail, de cette profondeur de l'être, de cette conscience d'un passage d'un état à un autre état ; de ce qui va devenir lisible, invisible, de ce qui va devenir dans les contradictions d'une création émergeant d'une matière renouvelée dans les lectures qu'il a pu faire jusqu'à présent...

Je ne vais pas vous laisser sur cette image, mais sur celle de



Flora

Cette dimension de la Vérité de la Foi, parce que la Foi nue, ce n'est pas de l'érotisme : ici, c'est la Vertu de la Foi, qui se dit en Vérité dénudée, c'est-à-dire en authenticité. Et dans les œuvres de Titien, lorsque les femmes semblaient trop vêtues, c'était le monde de la mondanité.

L'indiscutable œuvre, dans son ensemble, du Titien, c'est d'avoir exprimé sans fausse pudeur ni moralisme, une vision ouverte et désenchantée du monde. Déjà, à partir de son *Assomption*, réalisée pour l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari, à Venise, dans cet univers où l'on voit une libération de la matière liée à la profondeur de la conscience des êtres, dans leurs portraits, dans le rendu d'éternité que peuvent représenter la fonction du portrait et le rôle de l'artiste. Il y a toujours, à travers le Titien, quelqu'un à découvrir, non pas seulement un savoir-faire, mais une conscience de l'être qui pose un regard qui nous interroge également sur notre manière et notre façon de voir, de lire et de découvrir que Titien est le véritable génie de ce siècle d'or vénitien.

Abbé Jean-Marc Nicolas

Historien de l'Art

Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré

10 janvier 2025